

La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo

María José Tobar Quintanar
CPI Camiño de Santiago
Departamento de Lengua y Literatura castellana
Pedrouzo, 15821 O Pino (A Coruña)
maria.jose.tobar@edu.xunta.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 17, 2013, pp. 335-356]

La mayor parte de la poesía de Quevedo se publicó póstumamente en dos libros, *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), dados a la estampa por el erudito José Antonio González de Salas y el sobrino del autor, Pedro Aldrete, respectivamente¹. En esos volúmenes los poemas se distribuyen en nueve Musas —las seis primeras en *P* y las tres últimas en *LTM*— establecidas en función de criterios temáticos (poesías heroicas, morales, fúnebres, amorosas, burlescas, etc.). Puesto que, por una parte, Pérez de Montalbán citó «las *Musas*» en *Para todos* (1632) como una obra que Quevedo tenía para sacar a luz² y, por otra, González de Salas declaró en los preliminares de *P* que don Francisco tenía la intención de organizar sus poesías en distintas clases «a quien las nueve Musas diesen sus nombres»³, existe consenso crítico en la actualidad acerca de mantener esa macroestructura en la edición de la poesía quevediana. No sucede lo mismo, sin embargo, a la hora de valorar como criterio del autor o responsabilidad suya —y no de los encargados de las publicaciones— otros aspectos editoriales de *P* y *LTM*: el orden y la temática de las musas, la selección y la ubicación de las

1. Me referiré en adelante a estos impresos mediante las siglas *P* y *LTM*. *P* remite a *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648 (maneja una fotocopia del ejemplar de la *princeps* conservado en la Real Academia Española, signatura 12-iv-38). *LTM* hace referencia a la edición príncipe de *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, Madrid, Imprenta Real, 1670 (utilizo el facsimil reproducido por Pedraza Jiménez y Prieto Santiago). (En las citas modernizo el texto y puntuo según mi criterio).

2. Ver Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, p. 858. Puesto que Montalbán también aludió a «obras varias de donaire en verso, sonetos morales y traducciones de latinos y griegos», al margen de las *Musas*, tal vez hacia 1632 Quevedo no planeaba aún una edición completa de toda su poesía bajo ese título.

3. *P*, fol. ¶1v.

poesías en cada una de ellas, la repetición de poemas o la autoría de epígrafes y notas sobre fuentes.

Este trabajo pretende, en primer lugar, reconsiderar el grado de intervención de Salas y Aldrete en el diseño de los dos impresos mencionados. A la luz de los indicios obtenidos, se propone —como segundo objetivo— reforzar la autoridad textual de *P* y *LTM*, no porque respondan a la última voluntad de don Francisco —cuestión extremadamente insegura, en la que concurren variados argumentos y contraargumentos—, sino porque su modificación conllevaría, entre otras graves consecuencias, cambiar la propia poesía de Quevedo, entendida esta como la construcción editorial y crítica con que fue leída por sus coetáneos y por los demás lectores hasta el siglo xx.

I. ANÁLISIS DE VARIOS ELEMENTOS EDITORIALES DE *EL PARNASO ESPAÑOL* Y *LAS TRES MUSAS ÚLTIMAS CASTELLANAS*

I. 1. *Algunos paratextos*

La portada de *P* parece evidenciar una importante labor editora de González de Salas: su nombre y su condición de caballero y señor («Don Ioseph Antonio González de Salas, / caballero de la orden de Calatrava / y señor de la antigua casa de los González / de Vadiella») se presentan simétricos visual y tipográficamente —con el mismo tipo y tamaño de letra— a los de Quevedo («Don Francisco de Quevedo Villegas, / [Ca]ballero de la orden de Santiago, / señor de la villa de la Torre de Juan Abad»), y se anuncia que las poesías de don Francisco salen «con adorno y censura, ilustradas y corregidas» de la librería de su amigo erudito. Asimismo, la referencia a las «dos cumbres» del monte Parnaso alude al poeta y a su primer comentarista, como el mismo Salas declara en la dedicatoria «Al excelentísimo señor don Antonio Juan Luis de la Cerda, duque de Medinaceli»:

Partido se levanta en dos cimas, difíciles de vencer, aquel primero monte; y en dos, no sé si fáciles, se ha partido muy semejante este, que a España adorno ha de ser [...]. Su Apolo adoptivo tiene en él gran cumbre, menor es la mía (como así son las mismas de el antiguo Parnaso), pero que sin la luz y la asistencia que esta le prestó, nubes enlobreguecieran de aquella los más vivos esplendores⁴.

4. *P*, fol. *2v. En las posteriores «Previsiones al lector» don José Antonio reitera su destacado papel en la construcción de *P*: «En suma, con estas asperezas habemos erigido este *Español Parnaso*. Que habemos, digo, y al término quita la invidia, o la disonancia, nuestra antigua y nunca contenciosa amistad, continuada en mutua así y benigna correspondencia» (fol. ¶1v).

Para contrarrestar la credibilidad de las palabras del humanista se ha apelado en alguna ocasión a su vanidad⁵; pero no es fácilmente concebible que el editor Pedro Coello —unido a don Francisco, en vida de este, «por una cordial relación personal»⁶—, el impresor Diego Díaz de la Carrera —«otro personaje familiarizado con los originales de Quevedo, pues también imprimió, en 1644, *La caída para levantarse* y *Vida de Marco Bruto*— y hasta el duque de Medinaceli, protector del poeta y probable promotor del *Parnaso*, hubiesen consentido la equiparación tipográfica de Salas con Quevedo al frente de *P*, si ello no respondiese en cierta medida a la realidad de los hechos.

Resulta curioso, por otra parte, comprobar cómo la portada de *LTM* y el testimonio de Pedro Aldrete en la dedicatoria «Al lector» de ese libro intentan alejarse del proceder del erudito madrileño, e incluso reprobarlo. Las palabras más destacadas en el frontispicio del volumen preparado por el sobrino del poeta, con un tamaño excepcionalmente grande, son «Segunda cumbre del [*Parnaso español*]», dando a entender que ese sintagma nominal no aludía en *P* a González de Salas, sino a la segunda parte (o entrega) de *Las nueve musas castellanas*. Además, se manifiesta que las poesías de don Francisco han sido «sacadas de la librería de don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas», sin más indicación, en claro contraste con lo que sucedía en *P*. A ello hay que sumar la declaración de don Pedro, en el prólogo «Al lector», de que procuró se imprimiesen las obras de su tío «en la misma conformidad que las dejó, sin añadir ni quitar cosa alguna»⁷. Si don José Antonio no hubiese participado de manera sustancial en la confección de *P*, no se entiende bien tanta preocupación en *LTM* por asegurar la falta de manipulación de los textos de Quevedo.

I. 2. *El orden de las musas*

En su disertación sobre la musa *Melpómene*, González de Salas declara haberla situado en tercer lugar: «Esta Musa, que, como Fulgencio Planciades, yo coloqué en número tercera»⁸. Por tanto, si realmente *P* refleja el criterio organizador de Quevedo, al menos se ha de admitir que dos de sus seis *musas* no guardan el orden supuestamente decidido por el poeta: *Melpómene* y la *musa* —indeterminada— que Salas habría desplazado de su lugar primigenio.

Cabe asimismo extender las dudas acerca del responsable de la secuencia con que se publicaron *Las tres musas últimas castellanas* (*Euterpe*, *Calíope* y *Urania*), pues el erudito preparador del *Parnaso* citaba las

5. Cacho Casal, 2001, p. 257: «Probablemente, ha exagerado su papel como editor de los versos quevedianos, quizás condicionado por el talante algo vanidoso de su carácter».

6. Rey, 2004, p. 332. (La siguiente cita en el cuerpo del texto se localiza en la misma página de ese artículo).

7. *LTM*, fol. ¶5r.

8. *P*, p. 178.

musas que faltaban por aparecer con una sucesión distinta (*Euterpe*, *Urania* y *Calíope*):

El haber crecido tanto las poesías de las seis *Musas* antecedentes, y no parecer capaz un volumen solo para juntamente contener a *Euterpe*, *Urania* y *Calíope*, que ahora restan, obligó a que se hubiese de partir su coro⁹.

¿Responde alguna de esas dos ordenaciones a la voluntad de Quevedo? ¿Decidió Salas la que anuncia al final de *P*? ¿Cambió Aldrete el criterio del amigo de su tío por animadversión hacia este, reordenó él mismo las últimas musas sin declararlo o mandó imprimirlas como las dejó Quevedo? Desafortunadamente son preguntas para las que no existen respuestas indiscutibles en el estado actual de los estudios quevedianos.

I. 3. La «profesión» (o temática) de las musas

La atribución de motivos temáticos a cada *Musa* tuvo que haber sido una de las primeras decisiones adoptadas por Quevedo cuando preparaba la publicación de sus «obras de versos»¹⁰. Sabemos por el epígrafe al frente de los sonetos pastoriles que el autor asignó ese grupo poético a la musa *Euterpe*: «Sonetos que llamó el autor pastoriles, y los dedicó a la musa *Euterpe*»¹¹. Nos consta también, por las palabras de González de Salas en su disertación sobre la musa *Thalía*, que don Francisco asignó a ésta sonetos burlescos (o «de donaire»):

En las poesías de que se halló dueño después su heredero, las que parecía que él destinaba para esta *Musa* se reducían todas a unos pocos sonetos descuidadamente escritos, que después se cuidaron [...]. Y así también de la misma suerte, siendo de muchas partes el aparato grande de poesías que a mí han concurrido, las de el donaire, en todas, han sido siempre casi ningunas¹².

No obstante, el erudito madrileño afirma de manera genérica en las «Previsiones al lector» que modificó los asuntos asignados por el poeta a cada sección: «Admití yo, pues, el dictamen de don Francisco, si bien con mucha mudanza, así en las profesiones que se aplicasen a las Musas, en que los antiguos propios estuvieron muy varios»¹³. Y reiteró la confesión de su intervención de manera más concreta y explícita en las musas *Melpómene* y *Terpsícore*. En *Melpómene*, tras referirse a la

9. *P*, p. 666.

10. Así se refirió don Francisco a su producción poética meses antes de su muerte, cuando informó por carta a Francisco de Oviedo de los trabajos literarios que estaba llevando a cabo. Ver *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, pp. 482, 486.

11. *LTM*, p. 11. Repárese en la similitud de ese encabezamiento con el de la portada de la musa sexta: «*Thalía*, musa vi. Canta poesías jocosas, que llamó burlescas el autor» (*P*, p. 399); indicio —que se suma a otros señalados por Crosby, 1966— de que don José Antonio pudo haber preparado para la imprenta ese grupo de sonetos de *LTM*.

12. *P*, p. 406.

13. *P*, fol. ¶11v.

«diversidad de sentencias» adjudicadas por los antiguos a esa deidad mitológica, parece que presenta como suya la decisión de atribuirle las poesías fúnebres y las acciones trágicas:

Es, pues, así mi observación que a *Melpómene* le compete todo el género de las funerales poesías, y esta es la una parte a que quisieron presidiese su numen. La otra parte, que de genio es no desconforme, la influencia viene a ser que para las acciones trágicas le atribuyen, y de ambas superintendencias, juzgo yo, segura la comprobación¹⁴.

En *Terpsícore* manifiesta que decidió la temática de sus poesías según fue su parecer: «A esta *Musa*, digo, nombrada *Terpsícore*, asignamos con singularidad las poesías destinadas a la música de la voz y a los compases, y medidas también de los bailes armoniosos»¹⁵.

I. 4. La selección de los poemas y su distribución por musas

Como se sabe, el libro manuscrito titulado *Las nueve musas*, que Juan de Molina —en nombre de Pedro Aldrete— vendió a Pedro Coello, no estaba completo¹⁶. Y varios indicios sugieren que no todos los poemas publicados en *P* y *LTM* se encontraban entre los papeles originariamente preparados por Quevedo.

Al frente del *Parnaso* Salas declara que las poesías que don Francisco había juntado en volúmenes grandes «se derrotaron y destruyeron» tras su muerte¹⁷. La lástima y piedad debidas a su ingenio movieron al erudito a «restaurar, si pudiese algo, esta pérdida», logrando levantar obra tan insigne de solo «ruinas y de despojos débiles». La nueva recopilación de los poemas se llevó a cabo, además de con los originales conservados de Quevedo, con testimonios manuscritos e impresos de variada fiabilidad textual, conseguidos en algunas ocasiones gracias a la intervención de amigos y allegados, «mendigando olvidos, y aun desprecios tal vez que fueran suyos, para hacer de ellos cuenta»¹⁸. La selección de

14. *P*, pp. 178-179. Más adelante insiste en ello: «De esta parte, pues, de las dos que yo observo que a *Melpómene* se destinan» (*P*, p. 181).

15. *P*, p. 305. Idea reiterada más tarde: «Ya, pues, que habemos hecho manifiesto presidir propriamente esta *Musa* a la parte que le habemos dedicado» (*P*, p. 307). Interpreto en ambas citas que González de Salas habla de sí mismo en primera persona del plural, como sucede en líneas posteriores: «Llevamos, pues, reconocido ya, de lo que *habemos discurrido*, la forma de esta parte satírica y la paridad que puede alcanzar con otros lenguajes, sin que disuene la que le *dimos* con los antiguos epigramas» (*P*, p. 309; las cursivas son mías).

16. Sliwa, 2005, p. 791: «Y asimismo doy poder y facultad al dicho Pedro Coello para que él, o quien su poder hubiere, saque paulina y use de ella y haga las diligencias que bien visto le fuere para recoger los cuadernos del dicho libro que así le vendo (que se entiende faltan), para que no salga su impresión diminuta, y tenga el lustre que se pretende con esta diligencia».

17. Ver *P*, fol. ¶1r. (Las citas inmediatamente posteriores en el cuerpo del texto se localizan también en el mismo folio).

18. *P*, fol. ¶1v.

poesías que finalmente se imprimió en *P* se debería, en última instancia, al criterio editorial de don José:

De mala [poesía], en mi sentir, ninguna ha de merecer el oprobrio, pues error fuera sin disculpa si algo admitiera yo que pudiera padecer vituperio, en donde el escoger o reprobear estuvo en mi albedrío. Bien hubo de poder sonar —de esta manera se consiguiese u de la otra— lo que en este *Parnaso* se hubiese de introducir, cuando no a publicarse todo lo que cantó nuestro poeta estuvimos siempre reducidos¹⁹.

Al mismo modo de recolección poética alude Salas en la *musa Melpómene*: «son reliquias solas las que hasta la ocasión presente he podido alcanzar de las ruinas estimables de nuestro don Francisco», señalando que alguna de las poesías de esta sección era «de las copiadas más repetidamente»²⁰. En la primera sección de la *musa Erato* agradece al licenciado Gonzalo Navarro el haberle facilitado copia —«porque no se perdiese»— de las redondillas «Ojos, en vosotros veo»²¹ y apunta que el romance «La belleza de aventuras», dedicado a la actriz María de Córdoba, se halló «imperfecto en un borrador»²². En la disertación que precede a *Terpsícore*, el amigo humanista de Quevedo reconoce no haber recopilado todas las jácaras del poeta: «Muchas hay otras de las que se han recogido aquí, que, o no se han alcanzado (habiendo de ellas noticia), o no la ha habido, como yo en esta erudición no soy muy versado»²³, y al final de las letrillas comenta que se podrá continuar su recolección copiando las que cantan los músicos: «Muchas otras, que se encomendaron a la voz de los músicos, se podrán repetir de los propios»²⁴. Para confeccionar la *musa Thalía*, González de Salas afirma que hubo de aplicar «más atención» y «diligencia» que a todas las demás, debido a la pérdida de muchos poemas que Quevedo había destinado a este apartado²⁵. La reunión de esos versos fue —asegura— limitada en número y calidad, si se compara con el «número increíble» y «la admiración nunca conseguida de otro viviente» de otros poemas extraviados:

19. *P*, fol. ¶2v.

20. Ver ambas citas en *P*, p. 181.

21. «El licenciado Gonzalo Navarro, [...] deseando también ayudar la restauración de estas obras, entre algunos papeles inútiles —aunque originales— que pudo recoger, venía en uno la ruda materia y aparato que prevenía el autor para celebrar la hermosura de unos ojos» (*P*, p. 239).

22. *P*, p. 248.

23. *P*, p. 311.

24. *P*, p. 340.

25. La recuperación de uno —la sátira «¿Por qué mi musa descompuesta y bronca»— se debe a don Pedro de la Escalera, quien se la proporcionó a Salas en una versión completa: «Yo nunca había visto esta, que ahora verá luz, toda entera, hasta que últimamente llegó a mis manos pocos días antes que se pudiese encomendar a la prensa, comunicándomela don Pedro de la Escalera y Guevara» (*P*, p. 651).

siendo de muchas partes el aparato grande de poesías que a mí han concurrido, las de el donaire, en todas, han sido siempre casi ningunas. Y si por accidente parecía esta o la otra, solas eran las más baladíes y comunes, y que defectuosas y adulteradas se profanan por el vulgo. De las, empero, muchas que yo vi en sus manuscritos y él me refirió en varias ocasiones, ni una sola. De manera que de destrozos y desperdicios esta, no sé si bien acordada música que habemos subministrado a *Thalía*, más atención nos ha malogrado, y diligencia, que todas las otras Musas, y mucho fuera de ellas, que hoy no se comunica a la estampa²⁶.

Es posible que las declaraciones de don José Antonio no distorsionen excesivamente la realidad de los hechos, pues el sobrino del poeta también advirtió «Al lector» de *LTM* que sólo había podido reunir las poesías que daba a la imprenta («he procurado se junten en este libro las [obras] que he podido conseguir») y que, pese a dos paulinas que sacó «para que no se pierda rasgo suyo [de Quevedo]», no pudo lograr su intento²⁷.

La diferencia en la actuación de González de Salas y Aldrete, en lo relativo a la compilación de las poesías de don Francisco, estribó en que únicamente el primero verificó la autoría de las recogidas de poseedores extraños. Así proclama haberlo hecho con los «donairosos romances» de la musa *Thalía*:

son de manera también que ninguno deje de descubrir algunos rasgos de el sabor y de el ingenio de nuestro poeta, con que, *después de asegurarnos su legitimación*, podrá el más inferior ofrecerse alentado a cualquier delicado paladar, sin el recelo de no ser bien admitido²⁸.

La ausencia de poemas apócrifos en *El Parnaso* permite conjeturar que Salas comprobó su autenticidad en los demás casos. No procedió de la misma manera, en cambio, el heredero de Quevedo, a la vista de la inclusión de numerosos poemas espurios en *LTM*²⁹. Conviene destacar, además, que en el impreso de 1670 no se registran apócrifos en los grupos de poemas que presentan —según Crosby— la huella editorial de González de Salas³⁰. El hecho de que la sección *Lágrimas de un penitente* (en la musa *Urania*) contenga un soneto de las *Églogas pastoriles* de Pedro Padilla, «Amor me tuvo alegre el pensamiento», rotulado como «Psalmo 17», permite cuestionar la responsabilidad del autor en la configuración de ese peculiar conjunto poético³¹, en el que se repiten —como se verá en un apartado posterior— varios sonetos sacros y un poema

26. *P*, p. 406.

27. Ver ambas citas en *LTM*, fol. ¶15r.

28. *P*, p. 481 (la cursiva es mía).

29. Se puede consultar una actualización de la lista de poemas apócrifos y dudosos en Pérez Cuenca, 2000a y 2000b.

30. Esto es, «los Sonetos sacros, los Sonetos pastoriles y las Silvas» (Crosby, 1966, p. 115).

31. Cabe recordar, además, que el «psalmo 16», «Bien te veo correr tiempo ligero», apareció publicado en las *Poesías* de Figueroa de 1623.

publicado ya en la musa moral, *Polimnia*, de *El Parnaso español*³². La existencia de poemas apócrifos en *LTM* parece evidenciar que las musas impresas en 1670 no reflejan de manera exacta los originales pretendidamente seleccionados por don Francisco para esas secciones poéticas³³.

Por otra parte, cuando se detecta falta de coherencia entre la temática de algunos poemas y la de la musa en que se inscriben, parece razonable que surjan inseguridades acerca de la responsabilidad de Quevedo en la ubicación de aquellos. En opinión de Alonso Veloso, la inclusión de letrillas líricas —junto a otras satíricas y burlescas en la musa *Terpsíchore*— «sigue suscitando dudas para el lector actual», pues «puede sospechar que González de Salas necesitaba rellenar espacio en la Musa v, con composiciones cuyo tono resulta diferente del resto»³⁴. Al frente de la musa *Euterpe* de *LTM* figura un grabado con motivos pastoriles, en alusión a la temática bucólica adscrita a esa sección. No obstante, bastantes de sus poesías no encajan en ese género poético. Así ocurre con cuatro composiciones que se sitúan al inicio³⁵, con ocho romances satírico-burlescos³⁶ y con la sátira en tercetos *A una dama*, «Pues más me quieres cuervo que no cisne»³⁷. Además, en *Euterpe* hallamos —erróneamente colocados en apariencia— cuatro entremeses y una «sorprendente lista» de *Silvas y canciones*³⁸. *Calíope*, la musa VIII

32. Distinto es el parecer de Rey, al considerar que fue Quevedo mismo quien reordenó el cancionero *Heráclito cristiano* en otros conjuntos poéticos: *Polimnia*, *Sonetos sacros* y *Lágrimas* (ver Rey, 1999, p. 29).

33. De manera parecida, en el caso de los errores de atribución de los poemas quevedianos en las *Flores de poetas ilustres*, Molina Huete, 2005, p. xv, ha deducido que «sólo cabe pensar en un libro [del que se sacaron los versos] con poemas de Quevedo y no propiedad del poeta, como a veces se ha querido hacer ver».

34. Alonso Veloso, 2006, p. 341, n. 9.

35. El soneto encomiástico-político «Viéndote sobre el cerco de la luna», dedicado a *Belisario*, el soneto moral «¿Cómo de entre mis manos te resbalas», el soneto amoroso «Disparado esmeril, toro herido» y la canción moral «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides».

36. «Ya sueltan, Juanilla, presos», «Contaba una labradora», «Pues ya los años caducos», «Tocóse a cuatro de enero», «Ya que descansan las uñas», «De Valladolid la rica», «Salió trocada en menudos», «Pues me hacéis casamentero».

37. Cabe cuestionarse también la correspondencia exacta con esta musa bucólica de los sonetos y canciones encabezados por el epígrafe *Poesías amorosas*, adscribibles temáticamente a *Erato*, musa IV de *P*. Para Candelas Colodrón, «Parecen muy dispares los poemas [iniciales de *Euterpe*], pero, salvo el soneto «Disparado esmeril, toro herido», «pueden ser entendidos como prolongación del prólogo de Pedro Aldrete [en el que se traza un retrato moralizante y virtuoso de Quevedo]» (2007, p. 212). En el caso de los romances burlescos, este crítico explica su aparición por su «afinidad cronológica» a otros romances amorosos, fechables en el periodo vallisoletano del poeta, y por el «deseo de incorporar el material existente al cuerpo impreso de las musas, sin atender a precisas indicaciones previas» (2007, p. 246). En cuanto a la sátira en tercetos, la considera un ejemplo más de poema suelto que completa la musa (ver p. 246).

38. Al final de *P* González de Salas anunció la futura publicación de las «Poesías dramáticas» de Quevedo, separadas de las tres musas restantes: «A estas otras Musas, que después han de salir a que escuchen sus versos, acompañarán otros géneros de *Poesías Dramáticas*, que por ser más legítimas a la acción de interlocutores, se separaron de todo estotro canto, que propio respecto tiene a la música que sus maestros llaman armónica, y podrán ansimismo, siendo de mucha sazón y donaire, recrear y remitir la medida y grandeza con que

(en *LTM*), canta *carmina heroica*; sin embargo, comienza con unas quintillas y letrillas satírico-burlescas³⁹. *Urania*, la última musa, aunque está dedicada a las poesías sagradas, contiene un atípico soneto sacro de circunstancias, varias poesías fúnebres y el burlesco *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*⁴⁰.

Por último, se ha señalado el predominio de los múltiplos de 5 como indicio de un posible criterio del autor para la organización numérica de las musas de *El Parnaso*⁴¹. Pero no pasa lo mismo en las de *LTM*: en *Euterpe* se encuentran 23 sonetos pastoriles, 38 sonetos amorosos – apócrifos incluidos –, 8 canciones amorosas y 18 romances; en *Calíope*, 31 silvas –la última, «¡Qué alegre que recibes», sin numerar–; y en *Urania*, 43 sonetos sacros, 4 ovillejos y 17 psalmos, entre otras composiciones. Si se sostiene que fue don Francisco quien seleccionó y agrupó los poemas en *P* y *LTM*, ¿por qué siguió dos criterios distintos, uno por impreso? Si no fue Quevedo el que preparó los poemas de *LTM*, ¿quién lo hizo? Asimismo, si se piensa que Quevedo es el responsable de organizar algunos conjuntos poéticos de *LTM* (como los sonetos pastoriles, los sonetos sacros y las silvas), ¿por qué cambió la pauta que se le atribuye en *P*? ¿Fue entonces, realmente, don Francisco el responsable de las agrupaciones en *P* o sería González de Salas? Las incertidumbres son –parece– irresolubles.

habrán cantado antes aquellas tres Musas, a quien proprio es aquel ritmo más grave» (p. 666; la cursiva es mía). La lista citada, según Rey, 2006, p. 265: «está fuera de lugar».

39. Se trata de las composiciones: «Ningún cometa es culpado», «Después que me vi en Madrid» (de atribución dudosa), «Hemos venido a llegar», «Que no tenga por molesto», «Es tu firmeza tan poca», «Que le preste el ginovés» (de atribución dudosa) y «Yo he hecho lo que he podido» (del Conde de Salinas).

40. El soneto sacro «Se casto ao bom Joseph nomea a fama» es una poesía de certámenes, escrita en portugués en la canonización de san Raimundo de Peñafort. Según Candelas Colodrón, 2006, p. 662: «Su ubicación en este conjunto resulta difícil en apariencia de acomodar al resto de composiciones, aunque si añadimos a los sonetos sobre la pobreza y sobre la limosna, éste sobre la castidad, podremos obtener un compendio de las reglas fundamentales de la orden ignaciana (obediencia, pobreza y castidad)». Son fúnebres los poemas «Aqueste es el poniente, y el nublado», «Yace debajo desta piedra fría», «La que de vuestros ojos lumbre ha sido» y «Estando solo un día», cuya colocación correcta estaría en la musa *Melpómene* de *P*. Finalmente, Aldrete desveló la causa de la inserción del último poema burlesco: «Este poema no es de la Musa *Urania*, por haber llegado tarde a la imprenta se puso en este lugar» (*LTM*, p. 359), tal vez en alusión a la tardanza en recibir su copia, procedente de poseedores extraños. Sorprende también que los salmos de *Lágrimas de un penitente* vayan precedidos del enunciado *Poesías morales*, más propio de la musa *Polimnia*.

41. Recuérdense, por ejemplo, los 100 romances de *Thalía*, los 25 sonetos de *Clío*, los 110 de *Polimnia*, los 30 de *Melpómene*, los 50 de la primera sección de *Erato*, los 80 de *Thalía*, y los 10 bailes, 15 jácara, 20 letrillas satíricas y 5 letrillas burlescas de *Terpsichore*. Pueden verse, entre otros críticos que mencionaron este rasgo editorial, Fernández Mosquera, 1999, pp. 35-36, y Sepúlveda, 2007, p. 128.

I. 5. *El orden de los poemas en las musas*

Salas previno al lector de *P* sobre los cambios que había realizado en la primitiva ordenación, informe aún, que Quevedo proyectaba para sus poesías:

Admití yo, pues, el dictamen de don Francisco, si bien con mucha mudanza, [...] en la distribución de las obras, que en aquellos rasgos primeros y informes él delineaba. Según yo juzgué por mejor la conveniencia y el acierto, lo dispuse⁴².

Volvió a declarar su intervención al respecto en la musa *Terpsíchore* («El primero lugar en la disposición, que les dimos, tienen unas breves poesías de diferentes genios, a quien comúnmente los nuestros llaman letrillas»)⁴³ y en *Thalia* («Thalia es la que quiero decir y a la que ahora venimos, parece, que con orden bien dispuesto»)⁴⁴. Otras intervenciones puntuales, proclamadas abiertamente por don Ioseph, ya han sido señaladas⁴⁵. Sólo en este último caso se suele dar crédito a las palabras del erudito, negándosele (o relativizándolo) en sus declaraciones más generales⁴⁶. No obstante, a falta de datos objetivos en contra, debe atribuirse el mismo grado de credibilidad a González de Salas en todas sus declaraciones. El desconocimiento del alcance exacto de sus actuaciones no justifica su negación o minusvaloración⁴⁷.

Un ejemplo de lo dicho acerca de la consideración de las palabras de Salas tiene que ver con *Canta sola a Lisi*. El humanista afirmó haber separado y organizado ese cancionero de la musa *Erato*: «Separamos,

42. *P*, fol. ¶1v.

43. *P*, p. 307.

44. *P*, p. 403. Nótese el orgullo que transparenta el uso del adverbio *bien*. Téngase presente, por otra parte, que don Jusepe se arrogó una participación destacada en la configuración de esta musa y en la censura de sus poemas: «De manera que de destrozos y desperdicios, esta no sé si bien acordada música, que habemos subministrado a Thalia, más atención nos ha malogrado y diligencia que todas las otras Musas, y mucho fuera de ellas, que hoy no se comunica a la estampa» (*P*, p. 406), «Y así hoy para comunicar estas poesías a los nuestros, todo aquello [*en alusión a atrevidos conceptos de don Francisco*] hube de expungir con estilo riguroso, si corregido y mitigado (como bastó en algunos lugares) aún no quedaba decente» (*P*, p. 411).

45. Ver Rey, 1999, pp. 22-23.

46. Para Rey, «Las palabras de González de Salas reproducidas anteriormente [en las *Prevenciones al lector*] no permiten precisar cómo fue exactamente su “mudanza” del “dictamen” de Quevedo. Para obtener una idea más aproximada conviene consultar aquellos “lugares diversos” del libro donde dejó constancia de cada una de sus intervenciones editoriales»; «En ausencia de otras pruebas, debe atribuirse al criterio ordenador de Quevedo todo aquello que González de Salas no reclamó como decisión editorial suya» (1999, pp. 22 y 23). Para Cacho Casal, 2001, pp. 264-265: «No se trata de cambios que alteren demasiado la estructura interna de las *musas*».

47. Arellano y Roncero ya señalaron en su edición de la musa *Clío del Parnaso español* que «no conocemos con certeza los poemas que Quevedo colocó o habría colocado en cada una de las nueve musas en que pensaba dividir su obra. Tampoco estamos seguros de que el orden de aparición de las musas fuera el diseñado por el poeta» (2001, p. 6).

según fue mi acuerdo, [...] esta parte de la música de *Erato*», «esta sección, que yo reduje a la forma que hoy tiene»⁴⁸. El conjunto reúne 51 sonetos, un madrigal y cuatro idilios. Estos últimos aparecen integrados en un grupo de silvas en otros testimonios, y se imprimieron en *P* —no en las silvas de *Calíope* en *LTM*— encadenando la narración, sucesivamente, del tormento, la muerte, el epitafio y el testamento del amante⁴⁹. Dos hechos, sin embargo, llaman la atención en esa *dispositio*.

En el idilio II, «Voyme por altos montes paso a paso», Fileno —quien imagina su muerte y sepulcro— pide a Lisi que honre su tumba y recuerde su caso para desengaño de otros enamorados:

Acuérdate siquiera de pisarme,
si por dicha algún día
pasares por aquí, [...].
Favorece mi túmulo, fiada
en que no he de sentir entonces nada.

Pero, si muerto yo, por tanta gloria
osare alguno verte,
tráeme siquiera un rato a tu memoria
para desengañarle con mi muerte⁵⁰.

Lisi, no obstante, se representó muerta en el soneto LI del cancionero, anterior a los idilios, titulado *Laméntase, muerta Lisi, de la vida, que le impide el seguirla*⁵¹. La alusión a la amada viva, «tan hermosa» (v. 28), no

48. *P*, pp. 255 y 257, respectivamente. Aunque en principio Rey manifestaba que «No se sabe con certeza, a tenor de lo expuesto, qué papel desempeñó González de Salas en la configuración del *Poema a Lisi*» (1999, p. 22), posteriormente responsabilizó a Quevedo de la colocación de cuatro idilios al final de esa sección: «Dado que la distribución de poemas de *El Parnaso español* no parece ajena a Quevedo, a él debe atribuirse la específica ubicación de esos cuatro poemas, que adquieren en el nuevo contexto otro significado» (2006, p. 268). Fernández Mosquera, 1999, p. 344, cree que «*Canta sola a Lisi* existió confeccionado con una forma bastante delimitada por el propio Quevedo, y que éste encareció a Salas que dichos poemas fuesen publicados conjuntamente y en ese orden (que Salas pudo respetar o no)». Para Cacho, 2001, p. 264, esa sección «debería asignarse antes a Quevedo, debido a su meditada coherencia estructural». Candelas, 2007, p. 76, opina que «En esta segunda parte de la *musa Erato*, Quevedo reunió un grupo de poemas amorosos bajo el título de *Canta sola a Lisi*».

49. Candelas Colodrón, 2007, p. 101: «Los cuatro idilios responden a cuatro momentos alrededor de la muerte: en [el manuscrito de] Nápoles, el orden era *muerte, epitafio, testamento y lamentación*; en la lista de *Las tres musas*, el mismo orden se mantiene; mientras en *Canta sola a Lisi*, se reorganizan los poemas para comenzar con *lamentación*, proseguir con *muerte* y *epitafio*, y acabar con *testamento*». Según Rey, 2006, p. 268, forman «una secuencia perfectamente coherente, tanto en sí misma como en su relación con el resto de *Canta sola a Lisi*».

50. *P*, *Erato* II, idilio II, vv. 37-46, p. 295. También se detecta la referencia a Lisi en otros versos: «y podráme decir que muero adrede / el que después te viere tan hermosa» (vv. 27-28), «A todas las estrellas, Lisi, ruego / que ninguno te vea» (vv. 31-32).

51. En el poema el sujeto amante solicita la llegada de la muerte («¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzosos», v. 1) para poder 'ver' de nuevo a Lisi, fallecida: «Celosa debo de

guarda, pues, la coherencia narrativa que cabría esperar en el conjunto de *Canta sola a Lisi*.

Tampoco parece congruente, desde un punto de vista lógico, la colocación del idilio iv. Este poema, «Pues reinando en tus ojos gloria y vida», presenta el testamento del yo lírico antes de su muerte por amor:

permite a mi dolor y a mi tormento,
por piedad lisonjera,
que, pues he de morir, antes que muera
mi voluntad ordene y testamento⁵².

El locutor amante, empero, ya se había figurado en el momento de morir y muerto en los idilios II —como se ha visto— y III: «A manos de su mal Fileno muere», «Muerto yace Fileno en esta losa»⁵³. Si es verdad que fue Quevedo el que diseñó *Canta sola a Lisi* con una forma bastante definida, ¿se debe a él la extraña secuencia narrativa de las composiciones finales⁵⁴?

En cuanto a la disposición de los poemas en *LTM*, solo algunos de cada musa están numerados. Entre estos resultan especialmente interesantes las silvas, integradas en *Caliope*. Por una nota de González de Salas a la *Farmacutria o medicamentos enamorados*⁵⁵ y por su confesión de haber colocado dos silvas por iniciativa propia en la musa *Melpómene*⁵⁶, sabemos que el grupo de estas composiciones en *LTM* no se estampó —como dijo Aldrete— «en la misma conformidad que las dejó [Quevedo]». Otros datos, además, parecen avalar esta afirmación.

La silva cuarta, «Esta que miras grande Roma agora», aparece duplicada en el número 13, con omisión de algunos versos y varias erratas⁵⁷. El poema «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas» va precedido de un epígrafe ambiguo o, cuando menos, impreciso: «Silva 18. *El escarmiento*.

tener la suerte, / pues viendo, ¡oh Lisi!, que por verte muero, / con la vida me estorba el poder verte» (vv. 12-14).

52. P, *Erato II*, idilio iv, vv. 7-10, p. 298.

53. Se trata de los versos 17 y 41, respectivamente, del poema «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos» (pp. 296 y 297 de P).

54. En su edición, Blecua reordenó la secuencia: *testamento* (OP, 508), *muerte* (OP, 509) y *epitafio* (OP, 510), ubicando aparte —en la sección de poemas amorosos— la *lamentación*, es decir, el poema «¡Oh vos, troncos, anciana compañía» (OP, 390). Ver Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 679-686 y 554-555.

55. «*Vide commenta nostra ad verba illa satirici Petronii: "Lunae descendit imago carminibus deducta meis". Ubi unice redditur ratio huiusce ritus*» (*LTM*, p. 151).

56. «Entre ellas [refiriéndose a las *poesías funerales*] también determiné yo dignamente merecer colocarse las *Exequias* de la *Tórtola* ["Al tronco y a la fuente"] y de la *Mariposa* ["Yace pintado amante"]» (P, p. 181).

57. Este poema también plantea otro problema relativo a su numeración en el manuscrito de Nápoles, donde comparte su encabezamiento como «Silva 9» (fol. 152v) con la composición «¡Qué alegre que recibes» (fol. 151r). Ver Ettinghausen, 1972, pp. 262 y 260, respectivamente.

Canción»⁵⁸. La silva 19, «Voyme por altos montes paso a paso», aún sorprendentemente los ocho primeros versos de este poema y los últimos veintiuno de «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», constituyendo tal vez una huella de la imperfecta eliminación —en el conjunto de «Silvas y canciones» que representa la lista impresa en *Euterpe*— de los cuatro poemas que se emplazaron en *Canta sola a Lisi*⁵⁹. La silva 21, «Tú, blasón de los bosques», recibe la denominación de *Idyllio* en una especie de nota al margen⁶⁰. Según un comentario en su título, la silva 23, «Muere porque le mires», fue manipulada textualmente: «Está escrita con estilo fácil y sencillo. A instancia de un gran señor, a quien había sucedido, escribió esta silva; aunque le dejó no como aquí se lee»⁶¹. La silva 27, «El instrumento artífice de muros», que «sigue la disposición de las odas de Píndaro», se estructura en una *strophe* de 24 versos, una *antistrophe* de 22 versos y un *epodos* de 28 versos. Sin embargo, como González de Salas indicó a propósito del *Elogio al duque de Lerma* («De una madre nacimos»), «la *strophe* y *antistrophe* han de constar de un mismo número de versos»⁶². Cabe suponer, por tanto, que la irregularidad de la composición se debe bien a su falta de revisión final por el poeta, bien a una procedencia poco fiable del texto a partir de copias ajenas⁶³.

Tantos errores e indicios de intervención editorial impiden —de forma irremediable, creo— tener seguridades acerca de la última voluntad de Quevedo respecto a la agrupación y ordenación de sus silvas.

Para concluir este apartado, abordaré brevemente la ordenación de poemas contiguos (o en pequeños núcleos) con algún denominador común. Se trata de una característica detectada en la *dispositio* de todas las musas⁶⁴. Pero, si bien puede responder a una decisión del autor, se

58. Su versión variante «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides» se presenta, precisamente, como *Canción* al inicio de la musa *Euterpe*.

59. En esa lista figuran con los números 20, 21, 22 y 23, las poesías «Voyme por altos montes paso a paso», «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos», «Pues reinando en sus ojos gloria y vida», y «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», respectivamente (ver *LTM*, p. 124). En *Calíope* se imprimió el principio y el final de ese minigrupo, que posiblemente se debía haber omitido —todo él— por haber aparecido ya en *P*.

60. *LTM*, p. 183. Téngase en cuenta que solo se hallan poemas rotulados como *Idyllio* en la musa *Erato* de *P*. La silva 19 —ya comentada— también aparece como *Idyllio* en *LTM*, siéndolo efectivamente —en su versión correcta— en *Canta sola a Lisi*.

61. *LTM*, p. 191.

62. *P*, pp. 38-39.

63. La aparición del poema en *LTM* lo libró de una manipulación considerable a cargo de Salas, quien probablemente habría restituido su forma como canción pindárica o lo habría «desatado» en silva. Así declaró haber actuado en el *Elogio al duque de Lerma* («en esta [composición pindárica], que tenemos presente, quedó imperfecta su forma [...] Cuidóse, empero, no con infelicidad el restituirla», *P*, p. 34) y en la silva funeral «Deja l'alma y los ojos» («Esta poesía quiso figurar nuestro poeta en canción pindárica, y con esa distribución vaga por el mundo, pero tan informe en esa estructura, que pareció más acertado pensamiento, con el auxilio acostumbrado, desatlarla en silva», *P*, p. 171).

64. Véanse, por ejemplo, los sonetos 16, 17 y 18 de *Clío*, 75 y 76 de *Polímnia*, 24, 25 y 26 de *Erato I*, 42, 43, 44 y 45 de *Erato II*, 20, 21 y 22 de *Melpómene*, 9, 10 y 11 de *Thalía*, 17 y 18 de *Euterpe* (en la sección de los sonetos pastoriles), las silvas de los relos

corresponde con un criterio de organización habitualmente manejado por los antólogos y editores de todas las épocas. Prueba de ello es lo acaecido con las *Flores de poetas ilustres* (1605) preparadas por Pedro Espinosa, donde «sería posible establecer conexión entre temas, motivos o tonos próximos que podrían ir marcando una guiada lectura de la antología y justificar —siempre hasta cierto punto— su ordenación»⁶⁵. De nuevo nos movemos, inevitablemente, entre vacilaciones interpretativas de un mismo dato objetivo.

I. 6. Las repeticiones de poemas

En *P* y *LTM* aparecen repetidos varios poemas de don Francisco con diferente grado de variación textual. En general, si la reiteración se produce en musas afines desde el punto de vista temático, se tiende a considerar que Quevedo decidió aprovechar unos mismos motivos o tópicos en contextos distintos, debiendo editarse cada versión (o poema) en la musa en que se presenta⁶⁶. Si la duplicación se localiza entre musas muy dispares temáticamente, o bien se busca algún argumento que justifique ese aparente error⁶⁷, o bien se interpreta como un des-

(números 7 a 10) en *Calíope* o los sonetos sacros 5 y 6 de *Urania*. Han señalado esta circunstancia, entre otros, Rey, 1994, p. 133; Fernández Mosquera, 1999, pp. 333-334; Cacho Casal, 2001, pp. 261-263; Alonso Veloso, 2006, pp. 335-337, 341-343; Candelas Colodrón, 2006, pp. 641, 649, 658; y Sepúlveda, 2007, pp. 131-133.

65. Molina Huete, 2005, p. xli. Se hallan, por ejemplo, dos canciones que consecutivamente tratan sobre la empresa de España contra moros e ingleses (xiv y xv) o sobre la asunción de la Virgen (ccxxvi y ccxxvii), un bloque en que Quevedo canta a la mujer rota y a la flaca (lxxv y lxxvi), otro en que Espinosa y Valdés celebran a la mujer gorda (cxxxiv y cxxxv), etc. (Ver p. xl).

66. En alusión al soneto «¿Cómo de entre mis manos te resbalas», publicado en la musa *Polimnia* de *P* y en las musas *Euterpe* y *Urania* de *LTM*, Rey, 1999, p. 30, sostiene que «Aunque parezca extraña, la solución más equilibrada consiste en editar cada versión dentro de la musa respectiva, en lugar de privilegiar la considerada más tardía, relegando las otras al aparato correspondiente». Lo mismo opina en lo concerniente a la repetición de los sonetos «Es la soberbia artífice engañoso» y «De los misterios a los brindis llevas» en *Polimnia* y en la sección *Sonetos sacros* de *Urania* (ver Rey, 1999, p. 31). Sin embargo, en su propuesta de inventario de la colección de silvas de Quevedo excluye los poemas «Tiempo que todo lo mudas» (silva 24 en *Calíope*) y «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso» (silva 28), «porque en *P* [*Parnaso*] aparece[n] con una versión posterior» (Rey, 2006, p. 272). Recientemente, en la edición de la sección primera de la musa *Erato*, recupera el criterio inicial para «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso» —parece un olvido la omisión de la versión variante en *LTM* del romance 2 de *Erato*, «Tiempo que todo lo mudas»: «Cuatro de ellas [de las poesías de *Erato* I] (“Esforzaron mis ojos la corriente”, “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso”, “Quien nueva ciencia y arte” y “Pues quita Primavera”) proceden de *Las tres musas últimas* (1670), lo cual se suele interpretar como fruto de un descuido por parte de Pedro de Aldrete, quien habría duplicado indebidamente la publicación de tales poemas. Debe contemplarse otra posibilidad: que Quevedo los hubiese concebido como poemas diferentes, destinados a ser publicados en otros tantos lugares» (Rey y Alonso Veloso, 2011, p. 339).

67. Candelas Colodrón, 2007, p. 212, intenta justificar la presencia en *Euterpe*, musa de la poesía bucólica, de la canción moral «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides» —compuesta a partir de la silva «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas» de *Calíope*—: «A propósito

cuido achacable a los editores y, por tanto, corregible (trasladando la versión que se cree desubicada al aparato de variantes de la considerada posterior)⁶⁸. Cuando la repetición se encuentra dentro de la misma *musa* se valora como un yerro ajeno al autor⁶⁹. Tantas diferencias de criterio requieren —parece— una reconsideración del asunto.

El hecho de que don Francisco reescribiese algunos de sus poemas con el propósito de crear composiciones paralelas nuevas, no es garantía suficiente de que todas las versiones variantes en *P* y *LTM* respondan a esa finalidad, especialmente en los casos en que los cambios son muy leves o constituyen erratas evidentes. En consecuencia, se plantean —a mi juicio— dos posibilidades: o se respetan en su integridad textual *P* y *LTM*, incluidos sus posibles errores en la *dispositio*, sin necesidad de apelar a la supuesta (e incierta) última voluntad de Quevedo, o se introducen cambios en la organización de los poemas alegando criterios lógicos y coherentes, basados en las prácticas editoriales de nuestros días. En este trabajo se defiende la primera opción por las razones que se detallan más adelante.

I. 7. *Los epígrafes y las notas de los poemas*

Como es bien sabido, González de Salas se atribuyó la autoría de los títulos que preceden a las poesías de *P*⁷⁰. Sin embargo, como se conservan varios encabezamientos de poemas en copias autógrafas de Quevedo y algunos presentan grandes coincidencias con sus correspondientes versiones en *P*, existe base argumental para poner en cuestión

de “¡Oh tú, que con dudosos pasos mides”, Pedro Aldrete dirá en el prólogo al lector: “ocho meses antes de su muerte, compuso la primera canción, que va impresa en este libro, en donde predice su muerte, publica su desengaño y da documentos para que todos le tengamos, puede servirle de inscripción funeral”. La colocación en este lugar preminente, en forma de frontispicio a las tres musas, obedece a las ideas que el sobrino de Quevedo formula en el prólogo en descargo de la biografía de su tío. El poema, sin embargo, aparece en quinto lugar en su *musa*, precedido y seguido de un poema apócrifo.

68. Para Candelas Colodrón, 2006, p. 645, el soneto sacro (en la *musa Urania*) «Sea, que descansando la corriente», que es un elogio y como tal apareció publicado en *P* dentro de la *musa Clío*, «parece descolocado en todo este contexto». Asimismo, sorprende ver impresa en *Urania* (*musa* de la poesía religiosa) la canción fúnebre «Estando solo un día», cuya versión variante «Miré ligera nave» se halla integrada correctamente en la *musa Melpómene* de *P*.

69. Rey (2006, p. 272) propone suprimir en la *musa Calíope* la silva 13, «Esta que miras grande Roma agora», por ser repetición de la silva 4. Candelas considera que el soneto sacro «Un nuevo corazón, un hombre nuevo», que reaparece en la misma *musa Urania* como salmo 13 de *Lágrimas de un penitente*, «puede tener mejor acomodo» en ese cancionero religioso, y atribuye su errónea colocación a Aldrete, «quien no se dio cuenta de que imprimía dos versiones semejantes de este soneto» (2006, p. 648, n. 26 y p. 649, n. 29, respectivamente).

70. «Pero la prevención, que creo será bien recibida de todos, de los títulos míos es, que preceden a cada poesía; pues, siendo ellos muy breves, dan grande luz para la noticia de el argumento que contiene cada una» (*P*, fol. ¶3r).

la sinceridad de don Jusepe⁷¹. Asimismo, varios epígrafes de la musa *Thalía* —con chistes y juegos de ingenio— recuerdan el estilo burlesco de don Francisco; lo que conlleva la sospecha de que se deban al poeta⁷². Todo ello, no obstante, debe conjugarse con otros datos que apuntan a la responsabilidad de Salas.

Primeramente, el hecho de que solo algunos poemas de *LTM* lleven enunciados extensos —a la manera de los que figuran en *P*— es indicio o de un proceder creativo distinto por parte de Quevedo, o de su falta de preparación (a cargo del autor y / o del editor) para la imprenta⁷³. En segundo lugar, en los comentarios de don José Antonio se detecta alguna agudeza propia de un estilo burlesco, como sucede con la construcción ingeniosa «librillos sabandijas», donde el sustantivo *sabandijas* pasa a funcionar como un adjetivo modificador de *librillos*:

los versos por donde empiezan [dos canciones burlescas de *Thalía*], parece, son familiares a las orejas de todos, pues nadie habrá que no los haya oído. Demás de ser tan frecuentes las copias que de esas dos canciones se hallan, que ya por los muchos ejemplares se podrían reputar por impresas, cuando no lo estuviesen; aunque yo creo lo habrán sido en alguno de tantos librillos sabandijas, que bárbaramente brotan de ordinario para auditorio muy vulgo⁷⁴.

De igual manera, debe tenerse en cuenta que el erudito —cuyos *comenta* sobre los dobles sentidos brillaron especialmente en su edición del *Satiricón* de Petronio (1629)⁷⁵— confiesa haber terminado a petición de don Francisco poemas burlescos inacabados. Es el caso, por ejemplo, del soneto LXXX de *Thalía*, «Son los vizcondes unos condes bizcos», del que asegura haber escrito los once últimos versos⁷⁶. Entra dentro

71. Así lo señaló, en términos muy prudentes, José Manuel Blecua: «Los epígrafes pertenecen, en su mayor parte, a los editores y copistas, pero se notará que también hay una tradición que podría, quizá, entroncar con textos autógrafos» (1969, 1999, I, p. xxxviii). Para Crosby, 1966, p. 111, en cambio, Quevedo «apenas se preocupaba de poner título a sus poesías». Según Rey, 1999, pp. 33-34: «hay razones para pensar que algunos de sus epígrafes podrían estar basados en notas u observaciones de Quevedo». Para Ruiz Pérez, 2007, p. 284: «los epígrafes y comentarios, en lo que tienen de proyección de una práctica editorial, [son] generalmente de mano ajena».

72. Ver Cacho Casal, 2001, pp. 288-295.

73. En *Euterpe* las semejanzas de algunos epígrafes breves muestran que no existió a este respecto un tratamiento individualizado de cada poema; véanse, por ejemplo: *Muestra lo enamorado en lo ausente* y *Muestra lo enamorado* (*LTM*, pp. 61 y 62), *En lo penoso de un amante ausente* y *En lo penoso de estar enamorado* (*LTM*, pp. 26 y 62).

74. *P*, p. 457.

75. Ver Blaya Andreu, 1991, pp. 612 y 616. Para esta estudiosa, «Su erudición, perspicacia e ingenio consiguen cautivar al lector» (p. 616).

76. «[Quevedo] empezó su descripción por los tres versos primeros de este soneto último. Después no atendió a proseguirle, por ventura embarazado en la esterilidad de los consonantes. Pero porque no se malograra tan solene principio, persuadido a que yo le continuara, hube de obedecer, bien sin más malicia de la que admite un mero desatino por donaire» (*P*, p. 456).

de lo posible, pues, que su epígrafe (*Título crepúsculo o entre dos luces, si titulece, no titulece*) —y quizá otros de esa musa— haya sido redactado por González de Salas⁷⁷.

Por lo que se refiere a las notas que acompañan a los poemas quevedianos en *P*, destaca la irregularidad con que don José Antonio indica la fuente de los versos. Por el carácter fragmentario, impreciso o erróneo de algunas citas, por la ausencia de indicación de ciertos pasajes imitados —que, se supone, el humanista debía de conocer y haber apuntado— y por varias anotaciones de la *Epístola satírica y censoria* en la versión del manuscrito de *Harvard*, Rey aventura que «tal vez en alguno de esos casos González de Salas se limitó a transcribir un apunte suelto de Quevedo»⁷⁸. Sin embargo, surgen nuevas dudas si se repara en otros datos sobre esta cuestión.

En su época don Jusepe gozó de un «bien ganado prestigio intelectual», reconocido públicamente por Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* y por Pérez de Montalbán en su *Orfeo* y en el *Índice de los ingenios de Madrid de Para todos*⁷⁹. Llegó a poseer una biblioteca personal «con 2.424 volúmenes, de los cuales 250 eran libros prohibidos o sin expurgar» y destacó como traductor de Séneca, Horacio, Persio, Juvenal, Petronio o Marcial⁸⁰. Sus obras —mayoritariamente traducciones, comentarios e interpretaciones de textos antiguos— presentan numerosas notas eruditas al margen, marcadas con asteriscos, cruces o números⁸¹. En una de ellas, *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), se registra una variación en sus *marginalia* similar a la de *El Parnaso español*. Veamos algunos ejemplos.

Se pueden hallar notas con indicación solo de autor y capítulo (o libro), sin referencia a la obra y pasaje concretos: «Athenaeus, lib. 6»⁸²; con escuetas precisiones bibliográficas, omitiendo la cita del texto latino: «[en alusión a la *Retórica* de Aristóteles] Lib. 2 ubi de *timore* et *miseriordia* plene disputat»⁸³; con transcripción del texto pero sin señalar

77. López Rueda, 1975, p. 43, llega a conjeturar que «Aunque don Jusepe se presenta siempre en sus escritos como un sesudo varón, nos parece que en su intimidad debía de ser un espíritu dado a la sátira y a las burlas».

78. Rey, 1999, p. 36. Cacho Casal, 2001, p. 276, reforzó esa hipótesis al apuntar la «tendencia [en los autógrafos de don Francisco] a señalar sus fuentes o acompañarlos con breves anotaciones para uso personal».

79. Para la cita, ver Sánchez Lailla, 2003, I, p. 15. Para los demás datos, ver pp. 9-10.

80. Para la cita, ver Sánchez Lailla, 2003, I, p. 13; sobre la actividad traductora de Salas, ver p. 11. Su profundo conocimiento de esos autores clásicos —en especial, de los cuatro primeros mencionados arriba— podría explicar el hecho de que la musa más anotada fue la moral, *Polimnia*.

81. Así sucede en *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), *Compendio geográfico y histórico de el orbe antiguo* (1644) o *De duplici viventium terra dissertatio paradoxica* (1650); ver Sánchez Lailla, 2003, I, pp. 24, 28, 87.

82. En *Deipnosophistae*, VI, 224a. (Tomo siempre los datos de la edición de Sánchez Lailla, 2003, II; en este caso, p. 648, n. 315).

83. «Los pasajes concretos donde se habla de uno y de otro afecto son, respectivamente, *Retórica*, II, 5 (1382a21-1383a12) y *Retórica*, II, 8 (1385b11-1386b8)» (Sánchez

su localización exacta en la obra: «[refiriéndose a Cicerón] In *Oratore*: “et maxime tragicis concederem ut ne omnibus locis eadem contentione uterentur crebroque mutarent”»⁸⁴; con la cita y la indicación de la obra y el libro de que se toman, pero no del verso de que se trata: «[en alusión a Ovidio] Lib. 2 *Trist.*: “Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit”»⁸⁵; únicamente con el texto latino: «[aludiendo a Estacio] nec in Hectore tracto / sistere, sed tota iuvenem deducere Troia»⁸⁶; con errores: «[tratando de la *Retórica* de Aristóteles] Cap. 17» (cuando su correcta localización es *Retórica*, II, 8 (1385b13-16))⁸⁷, «[en alusión a san Jerónimo] Epist. 2» (Sánchez Laílla no ha hallado en la epístola 2, en ninguna de las ediciones consultadas, el pasaje citado por Salas)⁸⁸; con uso del símbolo correspondiente a *etc.*: «Lib. 3, cap. 2: “Et si calamitates illae hominum vel antiquae, vel falsae sic agantur, ut qui spectat”, etc.»⁸⁹. No faltan alusiones de González de Salas a su edición del *Satiricón* de Petronio: «Pag. 60 meae editionis: “Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt [...]”, etc.» o «Pag. 51 meae editionis: “Nec se tragoedias veteres curare, aut nomina saeculis nota”»⁹⁰.

Por otra parte, no es necesario suponer que las notas sobre fuentes en el manuscrito de *Harvard* se remonten a Quevedo, pues pueden proceder de un lector culto contemporáneo al poeta. Así sucedió, al menos, con un ejemplar de las *Flores de poetas ilustres* —con signatura RBC 868c Es64 (copy 2) en la Biblioteca Universitaria de Pensilvania— en el que un lector desconocido apuntó

todas las fuentes que fue capaz de reconocer en la inspiración de los poemas de las *Flores*, demostrando su competencia tanto en poesía clásica como italiana y sirviendo de apoyo a la anotación posterior de la antología⁹¹.

En conclusión, en lo concerniente a la anotación de fuentes en *P* no hay datos suficientes para desmentir la autoría que Salas se atribuyó.

Laílla, ed., 2003, II, p. 606, n. 175).

84. *De oratore*, xxxi, 109 (ver Sánchez Laílla, ed., 2003, II, p. 641, n. 283).

85. *Tristia*, II, v. 381 (ver Sánchez Laílla, ed., 2003, II, p. 640, n. 281).

86. *Achilleis*, I, vv. 6-7 (ver Sánchez Laílla, ed., 2003, II, p. 596, n. 142).

87. Ver Sánchez Laílla, ed., 2003, II, p. 607, n. 179.

88. Ver Sánchez Laílla, ed., 2003, II, p. 649, n. 320.

89. San Agustín, *Confessiones*, III, 2, 2. Continúa de esta manera: «ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidiens et reprehendens». Ver Sánchez Laílla, ed., 2003, II, p. 599, n. 152.

90. Refiriéndose a *Satyricon*, 118, 6 y 110, 8, respectivamente (ver Sánchez Laílla, ed., 2003, II, p. 597, n. 147 y p. 598, n. 151). Recuérdese, a este respecto, la nota de Salas a la silva *Farmaceutria* de Quevedo.

91. Molina Huete, 2005, pp. xx-xxi.

II. LA AUTORIDAD DE LOS IMPRESOS DE ÉPOCA *vs.* LA ÚLTIMA VOLUNTAD DEL AUTOR

Todo lo que antecede revela el carácter discutible e inseguro de la presunta responsabilidad de Quevedo en la preparación de *P* y *LTM*. Lograr la unanimidad crítica en esta cuestión parece, por tanto, bastante difícil. Así las cosas, se plantean dos opciones al editor moderno de la poesía quevediana: a) modificar esos impresos, bien para intentar eliminar la huella de González de Salas y Aldrete allí donde se pueda y reconstruir utópicamente la pretendida voluntad del autor⁹², bien para crear nuevos agrupamientos de poemas según otros criterios editoriales⁹³; b) reproducir *P* y *LTM* en su integridad textual —eliminando solo los poemas apócrifos y corrigiendo las erratas que se localicen en sus versos—, sin tener que argumentar (o presuponer) la participación de don Francisco en su composición⁹⁴. A continuación expongo las razones que me llevan a escoger el principio editorial presentado en segundo lugar.

1) *P* y *LTM* son impresos *de época* que cumplen cuatro condiciones determinantes para ser estimados desde el punto de vista editorial: tendencia a abarcar la totalidad de la poesía de Quevedo, elevado grado de fiabilidad textual, *dispositio* organizada y realización a cargo de un amigo erudito y de un familiar del poeta en fechas próximas o no muy alejadas de su fallecimiento⁹⁵.

2) Si se modifican *P* y *LTM* se perderá lo poco o lo mucho que en ellos se conserva del plan que Quevedo había concebido para la edición de su poesía.

3) Si se cambia el objeto de estudio, cambian también las conclusiones de su estudio. Es decir, la crítica de la poesía de Quevedo será distinta si se altera su ordenación en *P* y *LTM*, puesto que la estructura de una obra añade nuevos significados en su lectura. De esa manera nos alejaríamos aún más de la aproximación que los coetáneos de don Francisco —con los que compartía un mismo contexto cultural— y los demás lectores hasta el siglo xx hicieron a sus versos. El riesgo de caer en desvíos o excesos críticos es menor si se mantiene la realidad histórica (y editorial) que reflejan *P* y *LTM*.

92. Para Rey, en su artículo sobre el inventario ideal de las silvas de don Francisco, «Proponer, con el detalle que aquí se ha hecho, la exacta configuración del corpus de silvas que Quevedo tenía en mente constituye un horizonte irrenunciable, aunque pueda parecer una utopía» (2006, p. 275).

93. Gareth Walters presentó una nueva ordenación de los poemas a Lisi —con la incorporación de los catorce sonetos dedicados a esta figura femenina en *LTM*—, alegando que «El que González de Salas fuese un editor concienzudo y amigo de Quevedo no debe [...] impedirnos introducir todos los cambios que nos parezcan necesarios para una nueva ordenación de los poemas del *Parnaso*» (1984, p. 57).

94. En sus ediciones de las musas *Polimnia* y *Erato* I, Rey basa su seguimiento de *P* en la conjetura de que está constituido —hasta en algunos detalles mínimos— según el designio del poeta. Ver, respectivamente, 1999, pp. 21-38; 2011, pp. LVIII-LIX, 339.

95. López Bueno, 2001, p. 158, estableció estas pautas en la consideración de los poemarios impresos en nuestro Siglo de Oro.

4) Si se ha editado la primera parte de *El Quijote* sin enmendar las incongruencias narrativas de la *princeps* relacionadas con el asno de Sancho⁹⁶, y el manuscrito *Bueno* de *El Buscón* sin corregir la incoherente designación de *la Paloma* como *la Guía*⁹⁷, ¿por qué se deberían remediar los posibles errores estructurales de *P* y *LTM*? ¿Por qué un editor de poesía debe crear artificialmente un poemario coherente y perfectamente organizado si ese impreso poético, en realidad, nunca fue —del todo— así?

Si una obra pictórica del Renacimiento o del Barroco presentase algunas irregularidades en la disposición de sus figuras en el lienzo, aunque se sospechase que un discípulo o amigo del pintor hubiera sido el responsable de esas anomalías, ningún historiador del arte ni conservador del patrimonio artístico propondría repintarlo en nuestros días para hacerla más perfecta. De manera semejante, en mi opinión, si una obra del arte literario de los siglos *xvi* y *xvii* ha llegado hasta nosotros con algunos descuidos o con posibles intervenciones ajenas al autor a nivel dispositivo o estructural, el filólogo debe asumir esas variantes textuales —tratando de explicarlas y anotarlas lo mejor posible— sin caer en la tentación de rehacer el texto, esto es, de crear otra obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Veloso, M. J., «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la Musa v, *Terpsichore*», *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 3, 2006, pp. 329-359.
- Arellano, I. y V. Roncero, «Introducción», en F. de Quevedo, *La Musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsu, 2001, pp. 5-38.
- Blaya Andreu, R., *El Comentario de González de Salas al «Satyricon» de Petronio*, tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia, 1991.
- Blecua, J. M., «Introducción», en F. de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, 1999, vol. I, pp. xi-xxxviii.
- Cacho Casal, R., «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 43, 2, 2001, pp. 245-300.
- Candelas Colodrón, M. Á., «La poesía religiosa de Quevedo: los *Sonetos sacros*», *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 5, 2006, pp. 637-667.
- Candelas Colodrón, M. Á., *La poesía de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2007.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998³, 2 vols.
- Crosby, J. O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a don A. Rodríguez-Moñino*, ed. J. H. Herriott et al., Madrid, Castalia, 1966, I, pp. 111-123.

96. Ver Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 23, n. 18 (p. 250) y I, 30, n. 68 (p. 355).

97. Ver Quevedo, *La vida del Buscón*, p. 153, n. 8 y p. 156, n. 45.

- Ettinghausen, H., «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 52, 1972, pp. 211-279.
- Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- López Bueno, B., «Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del *corpus*», *Criticón*, 83, 2001, pp. 147-164.
- López Rueda, J., *Tres grandes humanistas españoles*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.
- Molina Huete, B., «Introducción», en P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, ed. B. Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. XI-LXXVII.
- Pérez Cuenca, I., «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000a, pp. 267-283.
- Pérez Cuenca, I., «*Las tres musas últimas castellanas*: problemas de atribución», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000b, pp. 659-669.
- Pérez de Montalbán, J., *Obra no dramática*, ed. J. E. Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- Quevedo, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- Quevedo, F. de, *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg, 2011.
- Quevedo, F. de, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, Madrid, Imprenta Real, 1670, facsímil de la ed. príncipe, reprod. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha y Edef, 1999.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 1999, 4 vols.
- Rey, A., «Criterios y prejuicios en la edición de Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 131-139.
- Rey, A., «Estudio», en F. de Quevedo, *Poesía moral («Polimnia»)*, ed. A. Rey, Madrid, Tàmesis, 1999², pp. 15-139.
- Rey, A., «El soneto de Quevedo “¡Oh!, fallezcan los blancos, los postreros” y su edición por parte de González de Salas. Con una reflexión acerca de la enmienda de textos», *Boletín de la Real Academia Española*, 84, 290, 2004, pp. 331-356.
- Rey, A., «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes*, 121, 2, 2006, pp. 257-277.
- Rey, A., y M. J. Alonso Veloso, «Estudio preliminar» y «Versiones variantes», en F. de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, ed. A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Euns, 2011, pp. IX-LIX, 337-364.
- Ruiz Pérez, P., «Quevedo: la edición y la morada del Parnaso», en *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 261-287.
- Sánchez Lailla, L., «Estudio preliminar», en *Nueva idea de la tragedia antigua de Jusepe Antonio González de Salas*, ed. L. Sánchez Lailla, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols., I, pp. 5-514.
- Sánchez Lailla, L., ed., *Nueva idea de la tragedia antigua de Jusepe Antonio González de Salas*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols., II, pp. 561-934.

- Sepúlveda, J., «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope*, 13, 1, 2007, pp. 115-145.
- Sliwa, K., *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, Pamplona, Eunsá, 2005.
- Walters, D. G., «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Críticón*, 27, 1984, pp. 55-70.